BIBLIOTECA LA SIRINGA

Colección *La cultura mistonga*

Dirigida por
Arturo Peña Lillo

---

ROMANCERO CANYENGUE
*Horacio Ferrer*
Prólogo de Alejandro Dolina
Introducción de Cátulo Castillo

* * *

TANGO • TESTIGO SOCIAL
*Andrés M. Carretero*

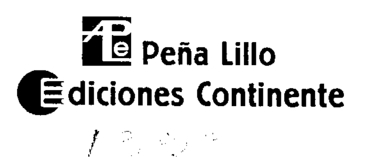
* * *

Horacio Ferrer

# EL TANGO

## *SU HISTORIA Y EVOLUCION*

Prólogo
de
*José Gobello*



González Castillo, Samuel Linnig, Manuel Romero, Ivo Pelay y Roberto L. Cayol. Resulta desesperante, ver y admitir el forzado aparato que se ha montado para reinventar la obra nacional, el autor nacional, cuando, por cada obra nacida a "fórceps" en un flaco caldo de buenas voluntades y generosas opiniones, hay una centena de tangos surgidos con toda la naturalidad con que todos aspiramos a que florezca nuestro hoy inexistente teatro.

El testimonio de su permanencia, de su coherente desarrollo, de su protagónico papel en la vida de nuestras ciudades, parece ser sobrado argumento para pensar que es al tango al que hay que conferir la prevalencia entre nuestras artes populares y a la que el teatro no puede aspirar.

Y visto que solamente el arte popular tiene en las ciudades del Plata cabales antecedentes y presentes pruebas de autenticidad, habrá que concluir –aunque tan sólo enunciarlo sea escandaloso– que el tango es, por fin, el más importante hecho artístico de nuestra área cultural. Es el único reflejo que funciona con el estímulo de nuestras realidades.

Y acaso, esa conservada pureza sea la respuesta a la favorable indiferencia con que ha sido relegado por la "culta" meditación burguesa.



# III

# Consideraciones generales sobre el estudio de la historia del tango

Aquella última es, en parte, la causa de la escasa difusión del tango dentro del estudio de la música universal. En otro grado, se debe a que –como tan bien lo ha dicho *Vicente Rossi– los telégrafos funcionan solamente de allá para acá"*.

Seguramente, al hacer mención de este fenómeno –la desproporción entre el arraigo y la aceptación del tango en el Río de la Plata y su menguada resonancia fuera de las fronteras– cada cual rescate entre sus recuerdos el mítico triunfo del tango en París, las controversias diplomáticas entabladas para la discusión de su supuesta sensualidad o de los estribillos cantados a propósito de ellas: *"Dicen que el tango tiene una gran languidez, por eso lo ha prohibido el Papa Pío Diez"*. Acontecimientos sucedidos apenas alboreada la segunda década de nuestro siglo.

Sin embargo, las razones de este auge son muy otras que las manejadas hasta el presente, casi siempre en función de excitantes relatos románticos sobre la base de los cuales se ha perpetrado la peor literatura publicada a propósito del género.

Porque la realidad es que si el silencio trasunta el púdico

desapego que ha merecido el tango, no es menor lo que ello traduce como ignorancia respecto de la vida de las clases populares, su temática y sus problemas, ni menos desestimativa toda la literatura de tono paternal, para exaltar por pintorescos los más desoladores páramos humanos, para sostener que no es importante lo que desconocen.

Las causas, pues, de la escasa divulgación del proceso histórico del tango, son evidentes: la clase que produce el tango, no tiene interés de pensar en él como objeto de estudio, sino que su inquietud es, naturalmente, producirlo y gozarlo. Quienes tendrían tal vez posibilidades de analizarlo, exponerlo y difundirlo, no lo hacen porque, inmersos en otras medidas culturales, el tango les resbala, no lo sienten, no entienden su lenguaje y en definitiva, en lugar de resultarles un atrayente tema, les comporta acaso, una vergüenza. Y de esa molestia nacen las más lamentables impugnaciones. *Ibarguren* sostenía como detracción y como ofensa algo que se connotaba a la realidad casi como verdad incontrovertible: *"El tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y milonga falsificada".*

El estudio del tango, como objeto estético, como fenómeno popular con historia, ha quedado, a la postre, en tierra de nadie.

## *Una primera aproximación*

En tren de repasar esa historia, acaso reconstruirla sobre las nuevas bases de observación y de flamantes constataciones, será imprescindible añadir algunos antecedentes para su mejor comprensión: véase que el origen musicológico y humano del tango es muy distinto del de todas las restantes manifestaciones de música popular del continente.



En las ciudades del Plata el tango ha dejado un largo rastro. Rastro que se extiende, entre las primeras señales de su gestación, operada en la segunda mitad del siglo pasado y en el presente.

Esa larga marca continua, mirada desde la altura, sólo provee –a manera de hitos pronunciados y fácilmente reconocibles– los nombres de sus ídolos, reverberados en las leyendas que los reflejos de su brillo suelen encender en la imaginación popular siempre fecunda para enriquecer sus admiraciones. Los títulos de sus obras, los fragmentos más fáciles de sus letras y de sus textos musicales, el perfil de su instrumento favorito, el bandoneón, y algunas pocas circunstancias extraídas de su evolución, es lo que suele distinguirse en la distraída perspectiva de siempre.

Al aproximar el enfoque, las cosas cobran otro relieve. Hay decenas de auténticos creadores que sin haber alcanzado gran resonancia pública que los reponga al recuerdo inmediato, sin haberse prolongado en el mito, configuran elementos de tal importancia dentro de la trama, que ésta perdería enteramente su continuidad al omitírselos: se me ocurre que el nombre de *Elvino Vardaro* es un excelente ejemplo para el caso.

Lo mismo podría decirse de los hechos y las obras que una adecuada proximidad al tango permite distinguir y cuya exclusión en la más somera reseña, falsearía por entero la realidad: omitir en un examen de su evolución el tango *"Recuerdo"* de *Osvaldo Pugliese*, sería desconocer que en el proceso de la transformación creadora de nuestra música popular esa obra determinó –en razón de su original desarrollo y su novedosa estructura para la época de su aparición, 1925– un nuevo

orden de cosas. Y no sólo en el campo compositivo, sino por añadidura en el interpretativo: su enorme riqueza armónica, sus efectos contrapuntísticos, su magnífica variación obligada, constituyeron una verdadera prueba de fuego para los ejecutantes de entonces.

Podría hablarse, con toda justicia, de obras antes y después de *"Recuerdo"*, de instrumentistas, antes y después de *"Recuerdo"*.

Se refiere, a propósito de este tango, que cuando los parroquianos de alguno de los muchos cafés-concert que solían poblar Buenos Aires y Montevideo, pedía dicha obra al "conjunto de la casa" –integrado casi siempre por músicos de escasas virtudes– *"¡Recuerdo!"... "¡Recuerdo!"*, a viva voz, los bandoneonistas, casi siempre los más comprometidos por las dificultades de la obra respondían: *"Con mucho gusto; serán dado..."*.

Y no ya acercándose a ese indeleble rastro que el tango ha surcado sobre nuestras urbes y observando con mayor cuidado el verdadero grano de su trama, sino, sumergiéndonos en ella, nos será factible constatar que aquellas figuras-claves, que sus decisivas obras, son apenas la décima parte que el iceberg asoma sobre el nivel de las aguas.

Que por debajo de la huella de sus éxitos, de sus ídolos, de sus instancias más notorias, subyace –en ilimitada profundidad– el multitudinario taller donde, ignotos y anónimos artistas inventan, en medio del manido y rutinario quehacer de cada día, los elementos que el talento de algunos de ellos llevará a la superficie: centenares de músicos que han rascado su violín, tecleado su bandoneón o su piano en el más oscuro anonimato, pero que han contribuido, infinitesimal, pero masivamente a darle al tango– por la impronta de su comunitaria factura– la fisonomía estética por la cual lo reconocemos, el aliento espiritual que lo hace inconfundible.



Podría deducirse de ello, que la importancia de su notación musical, por ejemplo, como rasgo de definición, no tiene mayor importancia. Es otra cosa, la que determina que el tango sea lo que es y no otra música.

Es que, acaso, ése sea el vivo secreto del arte popular.

Debajo, pues, del rastro visible a simple vista que el tango ha dibujado, palmariamente, en la atmósfera ciudadana, hay un hondo y fuerte cimiento.

A ello obedece que su historia tenga una estructura, cuyo plan de desarrollo se ajusta a las mismas tensiones del lugar social donde está enclavada.

## *Primeros apuntes para un deslinde integral de las guardias*

En un gran panó que llevara representada la historia del tango, una también grande división llamaría la atención del más desprevenido: *"Guardia Vieja"* y *"Guardia Nueva"*. Son las denominaciones convencionales que a tales episodios han sido asignadas. Configuraban ambas, de tal manera, las dos circunstancias históricas de mayor importancia en el desarrollo de nuestra música popular.

Sin embargo, a pesar de la magnitud que en tiempo y volumen histórico se les reconoce, no se ha logrado, hasta hoy, establecer una integral diferenciación.

Esa indiferenciación podemos atribuirla a varios factores: la falta de estudio sistemático, la reciente promoción del concepto "Guardia Nueva", la ausencia de una completa revisión de las causas que inciden en el desarrollo histórico del tango.

Parece, empero, muy sencillo, consignar que *Ramos Mejía,*

*Villoldo*, el "tano" *Genaro, Greco, "Hansen", "El enterreriano"* *"El choclo"* y la flauta, pertenecen como hombres, lugares, obras e instrumentos a la Guardia Vieja, en tanto que *Discépolo, Pugliese, Fresedo, Troilo*, el cabaret, *"Uno", "Boedo", "Malena"* y *"Responso"* corresponden a la Nueva, empleando una simple disposición cronológica.

Ello nos conduciría a tremendos equívocos: porque se determinaría con ese criterio una crítica juntura en la cual, con la consiguiente sorpresa, habría hombres y obras que perteneciendo a la Nueva Guardia, preceden, en el tiempo, a hombres y obras de la Vieja; Ernesto Ponzio seguía en 1930 tocando el violín a la manera de la Guardia Vieja. Para entonces ya hacía diez años que *Elvino Vardaro, Julio De Caro, Cayetano Puglisi, Manlio Francia* y *Agesilao Ferrazzano*, entre otros, habían inaugurado la típica manera de tocar ese instrumento en el tango, hecho que corresponde históricamente a la Guardia Vieja.

En este sentido me suscribo al criterio sustentado por *Luis A. Sierra* respecto de la diferenciación de "Guardias": *"Nos inclinamos a afirmar que la solución del deslinde entre las dos 'guardias' radica en un concepto de forma que es el conducto por el cual se ha operado el proceso evolutivo de nuestro tango. Creemos que es únicamente el aspecto formal, el rasgo inequívoco de distinción entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva".*

Compartiendo íntegramente este criterio –medularmente expuesto por su autor– iría, sin embargo, más allá. Solamente una recapitulación y consideración global de acontecimientos –el paulatino camino recorrido por el tango desde las orillas hacia el centro de nuestras ciudades, el cambio de posesores y oficiantes, la aparición y consolidación de la industria aparejada al arte popular, la definitiva instalación del tango como espectáculo comerciable, la progresiva capacitación de sus ejecutantes, juntamente con las capitales instancias de su modificación formal– podrán darnos, en definitiva, los verdaderos rasgos diferenciales. Rasgos que hacen históricamente cierta la clasificación en las dos consabidas Guardias.



La historia del tango es un fenómeno absolutamente continuo, en el cual, los episodios fundamentales de sus Guardias, se hallan entrañablemente unidos por un conjunto de vínculos estéticos, sociales, económicos y humanos.

El fin de la Guardia Vieja está sobrepuesto al inicio de la Nueva. Presenta aquél, en forma por demás notoria– las flamantes obras de *Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián* o *Agustín Bardi*, por ejemplo– muchos de los caracteres que han de distinguir a éste. Y a la vez el comienzo de la Guardia Nueva deja traslucir en sus modificaciones e innovaciones muchos rasgos que lo asocian inextricablemente a la Vieja Guardia. En la escritura de muchas obras que pertenecen indiscutiblemente, por grado de evolución, espíritu y desarrollo a la Guardia Nueva, es muy frecuente encontrar –sobre todo en los acompañamientos– vacilaciones, delgadeces armónicas y giros característicos de la Guardia Vieja.

En otros aspectos los cambios no van preludiados por un lento proceso de transformación, por mutaciones parciales y casi invisibles –como sucede, por ejemplo, con el cambio de su público– sino que, por el contrario, presenta cortes radicales, variantes bruscas e inesperadas: tal, la aparición de *Carlos Gardel*, creador de las formas cantables del tango. Idéntica observación puede hacerse respecto del surgimiento de *Pedro Maffia* –una de las figuras de mayor trascendencia del género, inventor absoluto en la ejecución tanguista del bandoneón. De manera que lo más claro, en tren de establecer una diferenciación integral de ambos períodos, será caracterizarlos con rasgos de sus momentos de plenitud, para abordar, luego, el delicado cañamazo de la transformación.

## Elementos definitorios de la Guardia Vieja

Con buen grado de aproximación, puede decirse que, cronológicamente, la Guardia Vieja se extiende desde 1880 a 1920.

Corresponde a ella la *etapa de gestación* y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango.

En el plano estético puro: *surgimiento de la especie* por natural hibridación de otras especies populares de plena aceptación en nuestras ciudades.

*Determinación tímbrica* en sucesivos ordenamientos instrumentales: desde la anárquica constitución de los primeros conjuntos hasta la exclusión de los metales. La determinación de una inicial combinación: *arpa, violín, flauta.* Luego, *flauta, violín* y *guitarra.* Más tarde, después de comenzado el siglo, *piano, violín* y *bandoneón.*

Todas estas plantas instrumentales funcionan en un régimen de ejecución enteramente oral: el modo interpretativo es la *improvisación sin solistas.*

En esta secuencia se define, también *la típica danza del tango.*

Desde el punto de vista social, el tango de la Guardia Vieja es, durante mucho tiempo, patrimonio exclusivo de los grupos marginales de la urbe: sufre –como consecuencia del ambiente y de los individuos que ejercitan su práctica– el rechazo de la restante población ciudadana. No solamente de las altas clases, como se ha sostenido, sino –incluso– de las familias de la baja clase media y del proletariado. El tango pasa a sus manos, lentamente, con la progresiva dilución de las orillas por la expansión de la ciudad, cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música.



Corresponde a la Guardia Vieja, asimismo, *el gran auge internacional del tango producido poco después de 1910*, que determinó su aceptación –y hasta el furor–, pero con el signo perentorio de la moda, entre las "altas esferas".

Económicamente, no existe en la Guardia Vieja, por lo menos hasta sus últimos tiempos, el profesionalismo organizado entre los músicos. El régimen de retribuciones por la tarea artística es completamente arbitrario, hasta que el creciente número de auditores comienza a coronar ídolos, y la competencia de éxitos y destrezas regula el volumen de los ingresos a las cajas de los dueños de cafés y locales donde actúan las orquestas, de propietarios o representantes de casas grabadoras y editoriales.

Queda así definido otro rasgo del mundo del tango trazado en su Guardia Vieja: la entrada victoriosa de sus primeras "vedetes", casi siempre ejecutantes de bandoneón.

## Elementos definitorios de la Guardia Nueva

Los restantes cuarenta años, es decir, desde 1920 a 1960, pertenecen al dominio de la Guardia Nueva.

*El tango se resuelve en sus formas compositivas:* las obras se estructuran, ya sin dudas, y con escasas excepciones, en dos o tres partes de dieciséis compases cada una, y con arreglo a la calidad de sus temas se inscriben dentro de las tres variedades que surgen: *tango milonga, tango romanza* y *tango canción* o *con letra.*

*La letra argumentada* se construye siempre sobre la base de los diversos grados de lenguaje popular, amalgama de español con lunfardo, contribuciones de dialectos italianos –en gran

proporción–, préstamos de la germanía, voces indígenas, matizado con inversión de las palabras, etcétera.

*El tango con letra y el cantor de tangos* son dos fenómenos de pareja aparición, lógicamente. El cantor solista, hombre o mujer, acompañado por trío o cuarteto de guitarras, el vocalista –o cantor de orquesta con contracanto instrumental– y el cantor solista con acompañamiento de orquesta son, pues, hechos estéticos que corresponden a la Guardia Nueva.

Dentro de sus límites, creándola, la definitiva conformación de sus medios instrumentales traduce uno de sus hechos capitales: queda instaurada la combinación característica de instrumentos para el tango, con el nombre genérico de "*Orquesta Típica*". Cada instrumento cobra, dentro de ella, propia vida, apareciendo los clásicos regímenes solistas del género. La sistematización de esas formas alcanza su más pleno auge con la adopción de la *orquestación* como base del temperamento interpretativo del tango, expediente que consolida un modo de concebir la música popular enteramente opuesto, por ejemplo al del jazz; en éste, aun cuando haya orquestación, el espíritu es improvisado. En el tango, aun cuando se improvise, la intención traduce acuerdos previos, la música pensada y puesta en los instrumentos antes de ser ejecutada.

Uno de los distingos que a cuenta de la mayor riqueza pueden capitalizarse para promover en el estudio de la historia del tango la diferenciación integral de sus guardias, es que solamente dentro de la Guardia Nueva puede hablarse con entera propiedad de *estilos y modalidades interpretativas*. Resulta virtualmente imposible en aquella primera etapa, caracterizar, reconocer estilos: ni en las actitudes individuales, ni en las agrupaciones de varios instrumentistas.

Para terminar con los aspectos de orden estético que, orgánicamente, podemos manejar sin entrar en detalles para



esbozar una primera semblanza histórica de la Guardia Nueva, es necesario consignar el *empobrecimiento de la danza del tango*. Con su amplia divulgación, arrancada de su privativa condición de música y danza de la orilla, las figuras que la adornaban fueron suavizándose, empobreciéndose o perdiéndose paulatinamente. Del bailarían de burdel de la Boca al bailarín de cabaret, hay tanta distancia como de éste al desprovisto bailarín de los clubes de hoy. La inventiva coreográfica ha seguido una curva completamente inversa a la inventiva musical.

Desde el punto de vista de su repercusión social, existen también importantes elementos de distinción: el tango deja, en definitiva, de ser pertenencia exclusiva de las pequeñas agrupaciones humanas de las orillas. Estas se funden en las clases populares, desdibujándose.

Si bien, creativamente será el patrimonio inalienable de esas clases populares, se verá incluido en el programa de diversiones de la alta burguesía. Y aun de la aristocracia de sangre. Y es verdaderamente deplorable constatar cómo se ha hecho caudal de esta circunstancia en la *pluma de no pocos escritores para dar con ella indispensables seguridades de interés* en torno a nuestra música popular. O para mostrar como conquistas esa "simpática" palmadita de anuencia.

En lo que tiene que ver con los lugares frecuentados por el tango, junto a su ingreso a las diversas clases sociales como motivo de espectáculo o diversión, deja de ser tan sólo música de lupanar y de clausurados boliches locales: cafés, cabarets, glorietas, recreos, cines, teatros, confiterías, salas de baile, casas de familia y clubes.

Semejante despliegue excitó definitivamente las apetencias de *la industria* que estaba al acecho: se contempla, a lo largo de toda la Guardia Nueva, la consolidación del tango

como material altamente vendible. Nace con ella el empresismo y su desarrollo desde la incipiente tentativa hasta la perfecta organización bursátil, la industria que hace del arte popular el leitmotiv de sus ingresos y de la inversión de capital, a través de distintas ramas. La editorial para impresión, promoción y distribución en gran escala de partes de piano y orquestaciones, publicación de revistas especializadas en el género y venta de librillos con letras y glosarios. La empresa de grabación, matrizado y reproducción de discos fonográficos. La organización que da al espectáculo en presencia, actuaciones de orquestas, cantantes y solistas en los diversos locales. La que lleva el espectáculo a las casas: radio y televisión.

*La representación comercial de los artistas* y las agencias de publicidad están comprendidas también dentro de este gran mecanismo, característico de la Guardia Nueva.

Pertenece también a este período, *la fijación de los derechos de autor* y su efectivo cobro, prorrateo y distribución mediante *la fundación de las entidades de autores y compositores,* así como *la agremiación de intérpretes* para la atención de comunes problemas profesionales (ejecutantes, directores, cantores, orquestadores, etcétera).

Finalmente, también cono signo típico de la Nueva Guardia, será necesario anotar *la competencia entre el tango y otras especies populares,* llegadas a nuestros lares, promovidas y estimuladas–como parte de su negocio– por los trusts internacionales de managers, grabadoras, editoriales, etcétera.

Sucintamente he aquí, pues, cuáles son los elementos diferenciales de mayor importancia para la distinción de las "Guardias" del tango.



## Breve reseña histórica de la Guardia Vieja

Esta breve enumeración, concebida en esquema y gran panorama –para no perder de vista el volumen conjunto de las Guardias y para facilitar por inmediata confrontación, los distingos más espectaculares– no ofrece, sin embargo, el verdadero clima de cada etapa.

Los escenarios porteños de fin de siglo auspiciaban en su cartelera, un menú teatral cuya inconmovible permanencia era conjurada, precisamente, por la falta de una manera propia de exteriorización escénica: ni autores, ni actores nacionales había para cubrir tan sensible carencia.

El "Teatro de la Opera" mantenía en programa una Gran Compañía Lírica Italiana. El "Onrubia", otra de zarzuelas españolas, al igual que el "Jardín Florida" y el "Pasatiempo". El "Doria", a su vez, realizaba sus funciones con compañías de operetas italianas, en tanto que el "Variedades" lo hacía con operetas francesas.

Cuando se había hecho la tentativa de montar una obra de tema, carácter y lenguaje más o menos local, se tropezaba con el inconveniente insalvable de gauchos simulados y ridículos.

No había textos reveladores de la realidad nacional. Y cuando los había, estaban condenados a ser interpretados por actores españoles o italianos.

Sin embargo, el clima para que una forma propia de teatralización cuajara, estaba latente en ambas márgenes del Plata. Y ese teatro se realizó por dos vías: *algunos elementos dispersos de compañías de zarzuela comenzaron a integrar hacia 1889, los elencos que ofrecieron entre nosotros el tan mentado "género chico". El primer escenario que acogió la novedad fue el del "Pasatiempo". Y al ofrecerse "La gran vía", se obtuvo el mismo suceso que al ser estrenada, tres años antes, en los teatros españoles.*

*Nuestros zarzuelistas criollos fueron tomando del género lo que tenía de popular, y, si bien la construcción de sus obras resultaba señaladamente hispana, el sentido y las alusiones buscaban la expresión nacional*, señala Ordaz en *El teatro en el Río de la Plata*.

A su vez, bajo la carpa del "Circo Podestá-Scotti" se formaba, desde la sola pantomima pasando por *"Juan Moreira"* y *"Julián Giménez"* hasta llegar a *"Calandria"*, el necesario intérprete.

Y no es necesario buscar más, ni ir en procura de mejores razones para explicarse la génesis del tango. Ni para darle fecha con certeza: el mismo público que acogió con vivas muestras de simpatía aquellas obras que aludían a sus ciudadanos asuntos y aquellos intérpretes capaces de encarnar sobre el tablado en el picadero, personajes cuya humanidad, actitudes, gestos y reacciones tan bien conocían, ese mismo público tenía, de antemano, la predisposición necesaria para recibir –con el mismo efecto con que recibía los primeros esbozos del teatro nacional– una música nacional. Pero no ya la música nacional campesina, sino una música cuyo espíritu aludiera a la ciudad, y cuya forma le perteneciera de alguna manera.

La tanguidad existió en las ciudades platenses, pues, antes que el propio tango.

Esa necesidad impostergable respecto de una comunitaria fuente de expresión –prevaleciendo heroicamente sobre la mezcla humana de una sociedad constituida en los empujones de los aludes inmigratorios– vino a gestarlo por la hibridación de tres especies populares perfectamente divulgadas en la ciudad.

En otras palabras: no existió la tentativa consciente de inventar algo propio, sino que esa expresión surgió en la medida en que se le tenía algo para decir.

Hacia fin de siglo, aún antes, el vocablo "tango" como designación de diversas cosas, es perfectamente usual.



Se califica con él, naturalmente, al *tango andaluz* en pleno auge dentro del "género chico". Se llaman "tangos" las *habaneras* aportadas por la marinería cubana llegada en los barcos que el repunte del comercio argentino hacía fondear en el puerto boquense. "Tango" se les dijo a las *milongas* afincadas –sobre todo– en Palermo. Se recuerda todavía, su fama es mitificada, el tradicional *"Almacén de la milonga"* reverberado en los nombres de sus más notorios "milongueros": *"El pardo Flores"*, *"El tigre Rodríguez"*, *"El negro Vilariño"* y *Nemesio Trejo*, entre otros.

El teatro popular comportó el caldo indispensable para efectuar la providencial mixtura que, aligerada de antecedentes y detalles, exponemos aquí.

*Vicente Rossi* piensa que *"cuando la milonga sainetera empezó a popularizarse, y los almacenes de música se hicieron eco de la demanda animando a los compositores capaces, tomó relieve la difusión, y en los párrafos de nuestros sainetes se citaban con frecuencia 'tango y milonga', influencia inevitable de aquella clasificación iniciada por las ediciones de piezas para piano, que titulaban habaneras bajo la denominación de 'tangos'. Se hizo común en el diálogo o en canto sainetero, la frase: 'bailaremos tango y milonga', 'le metimos tango y milonga', como si se tratara de dos cosas análogas con diferentes nombres. Poco a poco una se refundió en la otra y se consumó la sustitución de títulos. Es, pues, el Teatro rioplatense quien convirtió la milonga en tango y dio a éste su denominación y su fama"*.

En 1898, *Podestá* estrena la revista *"Ensalada Criolla"* en un prólogo, un acto y cuatro cuadros escrita por *Enrique De María* musicada por *Eduardo García Lalanne*.

De Eduardo García Lalanne había sido, precisamente, la primera milonga que se bailara en un escenario porteño para una revista representada en el teatro Goldoni de la Plaza Lorea. Fue este compositor quien compuso para *"Ensalada Criolla"*,

tres "tangos" que cantaban y bailaban durante el pasacalle: *"Soy el rubio Pichinango"*, *"No me vengas con paradas"* y *"Zueco, que me voy de baile"*.

*"Ensalada Criolla"*, presentada en el circo de los Podestá, exigió cientos de funciones. Y ese éxito se debió, en buena parte, a dichos "tangos" o "milongas" o "habaneras", léase cualquiera de los tres, que es cierto.

Tales "tangos" remedaban, en la obra que Edmundo Guibourg llama "primero ciento por ciento local", el pasacalle de *"La gran vía"* de *Pérez* y *Chueca* (*"Soy el rata primero, y yo el segundo, y yo el tercero)*.

Enorme cantidad de "sainetes" -como prolongación rioplatense del "género chico" español- incluyeron "tangos como tema de atracción: *"Justicia criolla"* de *Ezequiel Soria* y *Reinoso*, donde se conjugaba un hermoso conjunto de escenas montadas en un conventillo.

Como bien lo consigna *Luis Ordaz*, *"el público cansado del repetido 'género chico' español que hacía olvidar esas piedras angulares que fueron 'La gran vía' y 'La verbena de la paloma', apoyaba cada vez con más entusiasmo la producción de nuestros autores más populares"*.

La transformación de los elementos ambientales y humanos se asiste en la más prodigiosa sustitución de nombres y designaciones: *El "chulo" era el original graciosísmo de nuestro compadrito porteño. La "chulapa" nuestra "taquera" de barrio. El "pelma sablista" de los Madriles, nuestro vulgar "pechador callejero". Las "verbenas" nuestras "milongas". Las "broncas", nuestros "bochinches"*, ha escrito *José González Castillo*.

Si a las clases populares rioplatenses de fin y principio de siglo correspondió el importante papel de auspiciar con su sentimiento, su necesidad de propia expresión y de ellos con su aplauso y su simpatía la aparición del tango, no le pertenece en los hechos, la paternidad del nuevo sujeto.



La realización del tango fue responsabilidad exclusiva del orillero, fruto de su ocupado ocio de angustias, de desolación y destierro.

El fue su artífice sumo: el tango se hizo en sus manos y su pelvis, siendo música de prostíbulo.

Los capítulos esenciales de su gestación se producen al amparo de los sórdidos bordes ciudadanos: es de hacer notar -porque claro, es importantísimo- que a su vez el tango se convirtió en llamador de oro para las burdeleras, que fomentaban al calor de su música el desenfreno sexual y con él la poderosa inventiva coreográfica.

La danza del tango, *"el esfuerzo de creación más vigoroso y original de los últimos siglos"* -como ha dicho *Carlos Vega*, uno de los pocos, auténticos estudiosos de los orígenes del tango- se hizo posible a través de la excitación de los cuerpos en el salvaje abrazo amoroso. El baile, tal cual se hacía para el tango en las orillas, no tenía precedentes.

El fenómeno creativo acunado al margen de la vida ciudadana, comportó a sus costados verdaderos horrores humanos.

Muchos lugares que la leyenda y los observadores superfluos han transformado eufemísticamente en "pintorescos clubes", no fueron otra cosa que deleznables emporios de la prostitución. Muchas desdichadas provincianas o hijas de inmigrantes eran reclutadas merced a fabulosos engaños de ventura, y sometidas más tarde, a los más condenables trasiegos de compra-venta, para explotarlas -hasta el hartazgo- expuestas a la prepotencia sexual del orillero. O a la vanidad del "patotero" para quien era orgullo de dioses tener una mujer en tales mercados.

En la Boca coexistieron dos clases de escenarios para el tango. Los cafés -donde no se bailaba- y los burdeles, donde se bailaba después de haberse escuchado una "tirada" de tangos.

En los cafés, *"durante los conciertos* –escribe *José Sebastián Tallon– se bebía nerviosamente y era cosa de machos hacerlo sin medida. Se trataba en su totalidad de un público de amorales y agalludos y de otros cuya desgracia y cuya dicha consistía en parecerlo. No eran tipos de amontonarse como paquetes, silla a silla, en una leonera llena de humo y de estarse allí media noche mirando hacia arriba a los músicos, nada más que para pasar las horas encantados como niños. El tango y el alcohol eran uno, y nada se entendía mejor con las penas que les rodeaban, roncando como peñones, en los abismos varoniles del pecho. El tango era para ellos cosa de fuertes como un vaso doble de ajenjo o una puñalada"*.

*"Los nocherniegos libertinos de la Boca* –prosigue el citado autor– *no se la pasaban sin ir después de las audiciones a bailarse un tanguito en los burdeles. Los bailarines de renombre como "El cívico" solían dar allí verdaderos espectáculos de coreografía orillera. En una atmósfera de desvarío el individuo se apartaba en dichos casos y aplaudía, invariablemente embriagada, frenética, la turba lupanaria. Se ponían de mal humor los bailarines rivales, se enloquecía el corazón de las prostitutas, se estimulaba la ambición de los mocosos con aire de 'cafisitos' precoces. Cortes, quebradas, lujurias, vocería guaranga, botellas, manoseos torpes, dagas celosas, humo. Si no había trifulcas y detenciones, hasta el amanecer no se daba tregua a las musiqueros. Y los homosexuales, y las escenas droláticas y grotescas."*

Ese submundo clausurado e invulnerable para el resto de la ciudad, abrió una brecha para la secreta novelería de los jóvenes de "familia bien", por los *"clandestinos"* que, como los de *"Laura"* en Paraguay y Pueyrredón, y *"María La Vasca"* en Carlos Calvo y Jujuy, permitían en su órbita entreverarse en los vericuetos del excitante, impostergable –para ingresar dignamente al padrón de los verdaderos "ranas"– país del tango.

Fue precisamente, en el piano de estos "lugares", en los



pequeños conjuntos que daban el pie para las grandes "fiestas", en los cafés de la Boca, en los ocultados "recreos" de Palermo, donde se conjugaron por primera vez las fórmulas rítmicas del tango, tal como se ejercitaron en su etapa inicial. Es decir, por adaptación de las fórmulas del tanguillo, de la habanera, de la milonga.

Su rápida conformación estuvo cobijada por aquella vehemencia. La música estimuló la danza y ésta calentó en los instrumentos la definición de su música.

El hecho, en suma, es que, de la misma manera que bajo las lonas del circo de los Podestá –siempre instalado en las postrimerías de la urbe– en un proceso titánico, lento, de aclimatación de formas, va tomando cuerpo la simiente del teatro nacional, de la misma manera en los cafés *"El Vasco"* de Barracas, en *"La Paloma"* de Palermo, en *"La Pichona"* de la calle Pavón, en *"La turca"*, *"El griego"*, *"Royal"* y *"La marina"* de la Boca, en *"El bailetín del Palomar"*, *"Hansen"*, *"La red"*, *"El Velódromo"*, *"El kioskito"*, *"El tambito"*, en las "casas" de la *"China Rosa"*, *"Laura"* y *"María la Vasca"*, en *"La cancha de Fosendo"*, *"La fazenda"*, en los "salones" *"La Cavour"* y *"Pe-[illegible]"*, los angostos grupos de tres y cuatro ejecutantes, van trabajando las maneras instrumentales del tango.

Paralelamente, y en un constante juego de recíprocas influencias, se van gestando las primeras obras: dejan ellas entrever, a su vez, y tras los importados soportes formales, el atisbo de luz local.

Mucha tinta, mucho papel y mucha investigación se han gastado para elucidar un solo punto: cuál es el primer tango. *Héctor* y *Luis J. Bates* proponen *"Dame la lata"*. *Carlos Vega* juzga que *"Andate a la Recoleta"* estaría entre los iniciales. *Gastón Talamón* se inclina por *"La Quincena"* y *"Los vividores"*, *"Tango N° 1"*, de *Jorge Machado* para otros. Sin embargo, todas las

hipótesis aducidas para esclarecer el caso, todas las suposiciones y las indagaciones promovidas (que no son tantas porque quienes escriben sobre el tango se vienen copiando unos a los otros desde hace treinta años) para dar feliz resolución a tan poco importante misterio, adolecen de la misma falla: no se maneja en ellas, para establecer el dictamen, y la carencia es grave, cuál ha sido el espíritu, la puntería, la intención de la obra. Solamente se ha tenido en cuenta para la pugna, su designación genérica de "tango". Criterio, que por otra parte, conduce inevitablemente a los más gruesos equívocos.

En cambio, arbitrando el juicio sobre aquella clase de consideraciones, el primer tango debería ser, por ejemplo, *"El entrerriano"* del "negro" *Rosendo Mendizábal.* Estrenado en 1897 en los bailes de "Laura", es la primera obra que además de su gran repercusión pública y pese a estar sujeta por muchos costados a las especies que han dado origen al tango, tiene bajo el nuevo, naciente rótulo, la vida propia, el sabor suficiente como para configurar la página primera del género, en su etapa de gestación.

Y más: si aquellas consideraciones de espíritu, sabor, intención, contenido, se aplican con todo rigor, habrá que esperar los tangos de *Arolas*, de *Bardi*, de *Cobián*, por ejemplo, para determinar con plena posesión de prueba, esa obra príncipe.

Varios conjuntos cobran, entonces, excepcional nombradía en los suburbios: no sería difícil hacer una nómina casi completa con todos los tanguistas que actuaron durante la Guardia Vieja, pues en este período no pasan de setenta los nombres que alcanzaron predicamento. Y ello incluyendo generosamente, músicos de ínfimo desempeño en el decurso de esa primera hora. La profusión de tangueros durante la Guardia Vieja es otro de los grandes mitos de la seudoliteratura tejida en torno al género.



Reduciendo la referencia a los grupos de instrumentistas más representativos, cabe recordar, siguiendo un clarificador orden en el tiempo, los siguientes nombres:

- 1899 – *Juan Maglio* (bandoneón), *Luciano Ríos* (guitarra), *Julián Urdapilleta* (violín).
- 1902 – *Genaro Vázquez* (violín), *Benito Massset* (flauta), *Enrique Saborido* (piano).
- 1903 – *Juan Carlos Bazán* (clarinete), *Vicente y Ernesto Ponzio* (violines), *Tortorelli* (arpa).
- 1903 – *Vicente Greco* (bandoneón), *Domingo Greco* y *el "tuerto Arturo"* (guitarras).
- 1906 – *Augusto. P. Berto* (bandoneón), *"Don Eduardo"* (violín), *Andrade* (flauta), *Durand* (guitarra).
- 1907 – *Juan Carlos Bazán* (clarinete), *Roberto Firpo* (piano), *Alcides Palavecino* (violín).
- 1908 – *Vicente Loduca* (bandoneón), *Samuel Castriota* (piano), *Francisco Canaro* (violín).
- 1910 – *Genaro Spósito* (bandoneón), *Agustín Bardi* (piano), *"el tuerto" Camarano* (guitarra).
- 1911 – *Augusto P. Berto* (bandoneón), *Julio Doutry* (violín), *José Martínez* (piano).
- 1912 – *Genaro Spósito* (bandoneón), *Alcides Palavecino* (violín), *Harold Philips* (piano).
- 1912 – *Juan Maglio* (bandoneón), *José Bonano* (violín), *Luciano Ríos* (guitarra), *Hernani Machi* (flauta).
- 1912 – *Arturo Bernstein* (bandoneón), *Vicente Pepe* (violín), *Luis Bernstein* (guitarra), *el "tano" Vicente Pecci* (flauta).
- 1913 – *Vicente Greco* (bandoneón), *Ricardo Gaudencio* (violín), *Marcos Ramírez* (piano).
- 1913 – *Graciano De Leone* (bandoneón), *Agustín Bardi* (piano), *Eduardo Monelos* (violín).

1915 – *Ricardo L. Brignolo* (bandoneón), *Rafael Tuegols* (violín), *Luis Ricardi* (piano).
1917 – *Orquesta Arolas: Eduardo Arolas* (bandoneón), *Julio De Caro* y *Rafael Tuegols* (violines), *Roberto Goyeneche* (piano), *Luis Bernstein* (bajo).
1917 – *Orquesta Canaro-Martínez: Osvaldo Fresedo* (bandoneón), *Francisco Canaro* y *Julio Doutry* (violines), *José Martínez* (piano), *Leopoldo Thompson* (contrabajo).
1919 – *Orquesta Roberto Firpo: Pedro M. Maffia* y *José Servidio* (bandoneones), *Cayetano Puglisi* y *Adolfo Muzzi* (violines), *Luis Cosenza* (armonio), *Roberto Firpo* (piano), *Alejandro Michetti* (flauta).

Esta escueta referencia de personajes en conjuntos característicos y muy representativos de la Guardia Vieja permite observar, sin elucidaciones al margen, una serie de hechos de gran importancia: el fenómeno de *la espontánea selección instrumental*, vale decir, quedan fuera de concurso los metales y paulatinamente, también, los instrumentinos. Pienso que tal exclusión debe adjudicarse, sobre toda otra cosa, a un problema de temperamento. Es más: jamás se ha podido encontrar la fórmula capaz de incorporar esos importantes sectores instrumentales a la orquesta de tangos. El tango se resiste tradicionalmente a otros timbres que no sean bandoneón, piano y cuerdas.

El *violín* es el más antiguo de los instrumentos en las combinaciones tanguistas. Formaba parte ya, de las rondallas que recorrían las calles de la ciudad y que incluían en su repertorio algunos "tangos". No tiene, en la Guardia Vieja, muchos cultores que puedan destacarse: *Ernesto Ponzio, Vicente Pepe* y *Tito Roccatagliata*, son sus figuras más interesantes. Sobre todo el último, que proveyó a quienes serían sus continuadores, con una serie de creaciones suyas, adornos y "floreos" que se emplean aún en el presente.



El *bandoneón*, arribado a nuestras ciudades hacia 1870 –ha estado expuesto en la vidriera de la tradicional casa de bandoneones *"Mariani"* de Buenos Aires (Don Luis Mariani ha sido el pionero de los artesanos dedicados a su afinación y compostura) el bandoneón del padre de Ciriaco Ortiz, datado en 1878– emprende su ingreso a los conjuntos del tango con el siglo. Su papel se hace protagónico y su carrera, deslumbrante.

Con excepción del "alemán" *Arturo Bernstein*, nadie hubo en la Guardia Vieja que lo tocara bien. Hasta el famoso "Tigre del bandoneón", *Eduardo Arolas*, no pasó de ser un modestísimo ejecutante frente a *Pedro Maffia*.

Si en un principio y hasta 1920, aproximadamente, coexiste en los grupos instrumentales con la flauta, concluyó por desalojarla definitivamente. Pero, por encima de toda otra consideración, es una "voz" nueva, desconocida –no puede tomarse como antecedente la "verdulera" de los marineros– sin vicios, ni torturas, ni recuerdos que no sean los muy flacos que asocian tenuemente a su lejano origen bávaro.

Voz capaz de ser modelada a placer, de ser educada sin torceduras previas en la fresca lección del lenguaje popular, termina por convertirse en instrumento simbólico del tango. El hombre del pueblo, el hombre de la calle siente por el bandoneón un respeto, una admiración que no profesa por instrumento alguno.

El *piano* se incorpora cuando las posibilidades del trabajo auspician la aparición del músico sedentarizado y con "la orquesta de la casa": en 1905, por ejemplo, Payrot y Giardini, propietarios de "Hansen", entregan a *Luis Suárez Campos*, para que lo estrene, el primer piano que tuvo dicho local.

El régimen de ejecución es la improvisación. Pero de

ninguna manera una improvisación a la manera del jazz. Es una improvisación de carácter provisional a la espera de sus propios ordenamientos. Estos llegarán tiempo después, cuando se comience a difundir entre músicos de tango, aunque de manera precaria en sus principios, la técnica de la orquestación.

La improvisación de la Guardia Vieja es, por ello, una improvisación sin solistas: no hay instrumento cantante. En parte, porque la modesta condición técnica de los instrumentistas no lo permite. En parte, porque es evidente que la improvisación no ha de ser cuerda estética para el tango. *El temperamento interpretativo que se gesta es muy otro.*

Tal es a grandes rasgos, la semblanza inicial de los instrumentos elegidos para tocar tangos, y los caracteres primordiales de las maneras interpretativas que se observan en sus conjuntos.

De esos primigenios grupos, el mejor –sin ninguna clase de dudas– fue el del "alemán" *Bernstein.* Por su ajuste, asombroso para la época, por la capacidad y el virtuosismo individual de los ejecutantes que lo componían, superó por lejos a los restantes conjuntos.

La orquesta de *Roberto Firpo,* a su vez, comportó la modalidad más avanzada en sus criterios de interpretación dentro de este primer ciclo histórico. Tuvo Firpo un claro sentido de la calidad sonora del conjunto, del valor de tener en el mismo avezados músicos. Cultivó, asimismo, un amplio e interesante repertorio de obras que grababa, con entera exclusividad, para el sello nacional "Odeón".

Poco después, apenas transpuesto 1920, esta orquesta de Roberto Firpo será, a su vez, superada por la de Juan Carlos Cobián. La orquesta del autor de *"El motivo"* sirve de puente y enlace entre los más adelantados conjuntos de la Vieja Guar



dia y las flamantes formaciones que inauguran la Nueva, con Julio De Caro a la cabeza.

Nada hay pues, completamente definido en la Guardia Vieja. Cada nota que se toca está comprometida en las vacilaciones propias de un gran empeño en veremos, a las dudas de una hermosa intención sin concretar, a la indefinición propia de un grupo humano heterogéneo, embrión de los caracteres ciudadanos de los cuales somos legatarios.

Por otra parte, la marginal condición de la mayoría de sus cultores mantiene al tango sumido en una nebulosa apenas iluminada por los relumbrones de sus ídolos, por el atractivo aún irrevelado de lo prohibido.

Claro que esto no configuraba sino una parte de otros panoramas más trascendentales.

Se producen entonces en el Plata las primeras manifestaciones del descontento obrero. Con él, las primeras huelgas y los movimientos que se traducen en los también primeros sofocones de las clases altas. La silueta de los "anarquistas" circula como un fantasma de miedo de boca en boca.

Muchos de los músicos del tango –que no viven de esta profesión, ampliamente desacreditada–, practican otros oficios para su supervivencia: Arolas fue pintor de carteles, Greco canillita, Berto pintor de brocha gorda, Contursi zapatero, Firpo pintor de letras y decorador, Villoldo linotipista. En tanto la comuna de la ciudad de Buenos Aires, y para complacencia de una burguesía enriquecida y de una aristocracia reavivada en su sangre patricia, emprende el tajo primoroso de la Avenida de Mayo: cercada con el aparatoso injerto de las balustradas Luis XV, sobrevoladas desde augustos frontones por Atlantes, Venus y angelitos, tiene un dejo de vía madrileña, recuerdos de avenida Kleber y "líneas" de renacimiento italiano.

Todo bien batido, pasa a constituir el orgullo de la misma burguesía que emprende el rechazo sistemático del tango.

Pero, "soy silbado; luego existo".

Hasta 1915, aproximadamente, mientras se advierte el progresivo trasplante de los pequeños conjuntos hacia el centro –desde *"La Marina"* en Suárez y Necochea, hasta *"El estribo"* en Entre Ríos al 700, pasando por el *"Bar Castilla"* de Corrientes 1265 hasta llegar al mismo corazón de la urbe: café *"Botafogo"* de Lavalle y Suipacha, siguiendo un itinerario ilustrativo pero cualquiera– no puede hablarse en manera alguna de independencia estética del tango, ni por ello mismo, en definitiva, de rasgos formales propios.

Recién, cuando entre el quince y el veinte, a la iluminada vocación pionera de sus primeros cultores, siga la gran vocación creadora de una nueva generación, podremos hablar de tangos sin comillas.

Esta variante, que se produce precisamente por el volumen de los cambios que apareja la aparición de la Guardia Nueva, es consecuencia de un complejo de factores de la más diversa índole y procedencia. Pues junto a las modificaciones específicamente musicológicas, se fueron sucediendo, como causales unas veces y como consecuencias otras, una serie de hechos cuyo desarrollo es, aproximadamente, el siguiente:

## *Crónica de la transformación: la Guardia Nueva*

En primer término, los fundamentales cambios operados en el tango entonces fueron consecuencia de una razón sustancialmente humana: *las clases populares adquirieron conciencia de propiedad sobre su música.*

Una cosa era hospedar sus inquietudes en expresiones



ajenas, muy otra sentirse dueños de esa expresión cuando en esta se han volcado hasta su entraña las fuerzas de su alma.

A las especies populares que dieron origen al tango se les cobró un "derecho de piso" que finalmente las traspasó, en usufructo permanente, a manos de sus providenciales arrendatarios.

Esa convicción de propiedad que permitió infligir al tango radicales cambios, fue marginada y ayudada por otras circunstancias.

La Gran Guerra limpió, pero apenas en la piel, naturalmente, a la pacatería de la aristocracia –y a través del más crudo esnobismo– de los prejuicios que la separaban de lo popular. No se trató, por supuesto, de un acercamiento por simpatía, ni mucho menos: se tomó con pinzas algo que "interesaba" aparte de sus creadores.

Esto aconteció sobre todo cuando, en los muchos navíos de guerra que fondeaban en nuestros puertos se comenzó a bailar, en las fiestas de abordo, la música popular norteamericana: los *one* y *two-steps*.

Hechos tan trascendentales como el aligeramiento de ropas, contribuyeron a arrimar el tango a las "altas esferas". Pero no es menos considerable otro hecho: tras la cruzada emprendida por varios tanguistas al Viejo Mundo –*Angel Gregorio Villoldo, Alfredo Gobbi* y doña *Flora Rodríguez de Gobbi*, el "vasco" *Casimiro Aín*, el trío que integraban *Vicente Locuca* en bandoneón, *Eduardo Monelos* en violín y *Celestino Ferrer* en piano, entre muchos otros–, el tango pasó por la hendija estimulante del *bon gout*, con todas las "seguridades" de ser algo "interesante". Pero "interesante" como lo entiende Mumford, que hizo describir a Henri de Regnier: *"Je m'incline devant sa roynaté, d'ailleurs éphémere..."*. Todo hace suponer que no lo había entendido.

Aunque, por aquí, tal aserto y otros similares sonaran en

campana de cristal, el tango se convertiría para la "gente bien" –y sin transición– de revolcado, inconveniente y pornográfico, en pintoresco, atendible y excitante.

Una crónica de la época, aporta el siguiente "delicioso" detalle sobre un asunto acontecido en el "Maxim's" de París, mientras una pareja, mozo de gran familia argentina él, "demi mondaine" ella, bailan un tango: *"Ella seguía guiada por el brazo fuerte, el compás exótico y lánguido. Ritmos de una raza extrañamente pausada y voluntariosa. Después dijo, abandonando hacia atrás su nuca consistente: El tango, eres tú"*. Y lo más notable del caso es que la "raza extrañamente pausada y voluntariosa" no era otra que las gentes que en la Boca y en Palermo habían mezclado en uno de los más inverosímiles grupos humanos, inmigrantes italianos, japoneses y ese retazo de gaucho desplazado y mal aclimatado que se refugió en la silueta díscola, corajuda y triste del compadrito.

Pío X dio al "tango" –con todas las premuras del caso– oportunas credenciales de decencia cuando la indecencia debía concederse a quienes, después de ignorarlo por su procedencia lo habían adoptado a manera de moda, dado su circunstancial destino.

Algún avisado detractor que no quiso participar en el juego, se permitió denunciar la incontrovertible realidad: *"El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires. Es la misma danza, con los mismos ademanes y las mismas contorsiones"*. Tal lo que aseguró, a manera de advertencia, Enrique Rodríguez Larreta, ministro argentino en París.



Mientras tanto, junto a las "cenas-tango", ofrecidas por el "Savoy-Hotel" de Londres en el decurso de la temporada de 1914, proliferan otras infinitas variantes de suma actualidad, producto de los genios de la publicidad y de la moda: los "concursos-tango", los "tés-tango", el "color-tango", los "champagne-tango", la "pollera-tango" y otras tantas necedades propias de un gran capricho internacional, que ningún beneficio reporta capitalizar, al hacer historia, en favor de nuestro arte popular. Todo ello es, en el tango entonces, y a propósito de otras expresiones populares luego, absolutamente ridículo.

La industria del tango, máxima beneficiaria del acontecimiento, produjo entonces fabulosas ganancias, enriqueciendo a no pocos intérpretes que, como *Roberto Firpo,* llegaron a amasar cuantiosas fortunas.

Las casas grabadoras solían entonces registrar las versiones en el Río de la Plata, en tanto que el matrizado se hacía en el exterior: Inglaterra, Francia, Brasil y preferentemente, Estados Unidos.

Una larga nómina de marcas registradas vendió discos grabados con el más variado repertorio: *"Atlanta"*, *"Tocasolo sin rival"*, *"Pathé"*, *"Tirasso"*, *"Artigas"*, *"Orophon"*, *"Homofón"*, *"Cabezas"*, *"Era"*, *"Marconi"*, *"Fryny"*, *"Favorita"*, *"Zonofono"*. Pequeñas empresas que fueron pronto absorbidas por los grandes consorcios internacionales: *"Columbia Records"*, *"Odeón"* y *"Victor"*.

El negocio de venta de aparatos reproductores no fue en zaga de las muchas editoriales que llenaron de partes de piano los atriles familiares. Las casas *"Breyer Hermanos"*, *"Benjamín A. Santorno"*, *"Juan S. Balerio"*, *"Arista y Lena"*, *"Carlos U. Trápani"*, *"José Felipetti"*, y más tarde *"Pirovano"*, *"Perrotti"*, *"Mancini"*, *"Vadarola"*, *"Rivarola"*, *"Grinberg"*, *"Gornatti"*, *"Poggi"* y *"Korn"*,

entre muchas, que fueron esforzadas precursoras de los grandes emporios editores de hoy.

Tan grande y voluminoso despliegue en torno al tango no influyó, directamente, sin embargo, en su proceso creador. Nuestra música popular siguió, pese a la interferencia, su propio destino.

Hubo, diez años más tarde, cierto afrancesamiento. Pero con el tango siempre dentro de sus más característicos cánones estéticos. Entonces, aproximadamente 1915, el tango no se europeizó, como podría suponerse: el "tango europeo" es ya un fenómeno de museo que no llegó al Río de la Plata.

Por otra parte, las orquestas que actualmente tocan el tango en París, por ejemplo, no sólo no utilizan aquella manera estereotipada y sin gracia, sino que, en su gran mayoría, están volcadas en las más evolucionadas corrientes de nuestra música popular. Son ejemplo elocuente y de ello, los excelentes conjuntos dirigidos por *Marcel Feijoo, Roger David, Primo Corchia* y *Quintin Verdu.*

Nada, pues, configuró para el tango el halago de allende fronteras, el amorío efímero de la "alta sociedad", el internacional arrumaco de la moda. Precisamente cuando investido de sus formas incipientes y primitivas había logrado la fama y el auge de grandes proporciones, se suscitaron en el tango sustanciales y definitivas modificaciones.



# IV

## Los compositores de nuevo cuño

Una de las variantes de mayor importancia se produce en el campo compositivo. El proceso de adaptación de formas iniciado con la aclimatación de otras especies populares a los dictados temperamentales de nuestros elencos humanos, y continuando con paulatinas variantes de intención, expresión y espíritu, concluye por desembocar, ahora en un género musical *enteramente nuevo.*

Los responsables de esa transformación en la faz autoral del tango tienen nombres ampliamente consustanciados con la mejor historia del género. Se llaman, entre otros de menor cuantía: *Juan Carlos Cobián* (1895-1953), *Enrique Delfino* (1895), *Agustín Bardi* (1884-1941), *Eduardo Arolas* (1891-1924) y *José Martínez* (1890-1939).

*Juan Carlos Cobián* y *Enrique Delfino*, cuyos estilos de composición son perfectamente definidos y no admiten confusión alguna, pueden agruparse juntamente: sus textos musicales, cuya riqueza los proyecta sin pausa hasta el presente, se caracterizan por su abierta tendencia al desarrollo melódico. Sus obras son enteras, orgánicas, netamente definidas y a tal

punto, que nada en ellas evoca ya, como en páginas precedentes, aquellas especies que dieran origen al tango.

En la primera producción de *Cobián,* deben ser recordados: *"El motivo"*, de 1913, *"Salomé"*, de 1917, *"A pan y agua"*, de 1920, *"Mi refugio"*, de 1922.

*"San Souci"*, estrenado en Montevideo, en marzo de 1912; *"Agua bendita"*, dado a conocer por la orquesta de Eduardo Arolas en los bailes de Carnaval de 1918 en el Teatro Solís, *"Milonguita"*, estrenado por la recordada María Esther Podestá de Pomar, en mayo de 1920, en la obra *"Delikatessen Haus"* en el Teatro de la Opera de Buenos Aires; *"La copa del olvido"* cantado por primera vez por el actor José Cicarelli, en octubre de 1921 en la obra *"Cuando un pobre se divierte"* en el "Nacional", *"Padre nuestro"*, con el que debutara la Maizani en la obra *"A mí no me hablen de penas"*, en junio de 1923, en la sala de aquel mismo teatro, son varias de las producciones iniciales de *Enrique Delfino.* Y nada tienen ellas que ver, por su terminada y flamante estructura, por sus ricas posibilidades armónicas, con los modos de composición empleados en la Guardia Vieja.

La obra de *Agustín Bardi, José Martínez* y *Eduardo Arolas* comporta otro temperamento: si bien fueron, al igual que los de Cobián y Delfino, tangos de nuevo cuño, guardaron por otras razones y en la entraña de sus temas, el espíritu de aquel ser solitario y prisionero que se afirmó *"entre la expansión de la ciudad y la resistencia del campo como ente de frontera"*.

Esa pelea entre categorías geográficas, humanas y culturales ha quedado registrada en la obra de estos tres compositores. De muy especial manera en *Bardi* y en *Martínez,* quienes manejan con la mayor soltura y harta frecuencia elementos de segura reminiscencia campesina en sus temas. *"¡Qué noche!"* o *"El abrojo"* o *"La racha"* de Agustín Bardi, *"Punto y coma"* o *"El pensamiento"* u *"Olivero"* de José Martínez proveen ejemplos excelentes. Aún en la intención –si no en el espíritu de sus páginas– ha quedado apresada esa circunstancia: *"El rodeo"*, *"El pial"*, *"Chuzas"*, *"El buey solo"*, *"El taura"* del "chino" Agustín y *"Expresión campera"*, *"El matrero"*, *"El palenque"*, *"Yerba mala"*, *"La torcacita"* del "gallego" Martínez.



*Eduardo Arolas* –que fue el compadrito por antonomasia, hasta en la elegancia *sui generis* de ponerse anillos por encima de los guantes– configuró un caso típico de tanguista que puede extenderse a otros músicos de esta época: como intérprete, como director de su conjunto, como bandoneonista, fue hombre de la Guardia Vieja. A cambio, se tradujo, netamente, como compositor de la nueva línea: sus grandes tangos para orquesta, configuran una modalidad auténticamente rioplatense de inventar música, y están pensados, sentidos y escritos para ser ejecutados de una manera muy distinta de como él, con sus precarios y vacilantes medios interpretativos, los vertía. *"El Marne"* de 1914, *"La guitarrita"* de 1913, *"La cachita"* de 1921, han desbordado su tiempo proyectándose al presente en testimonio de su exuberante imaginación creadora. Tanto en sus obras como en las de Bardi, se suman, a veces, hasta diez y doce temas diferentes apresados en el desarrollo de sus partes.

Es de fundamental importancia señalar, porque la fuerza de los acontecimientos o su rápida sucesión podrían así hacerlo suponer, que las sustanciales transformaciones que aquí van siendo reseñadas, no formaron parte, en ningún momento y de manera alguna, de un "movimiento" orgánico de renovación.

Nada de eso: la organicidad de las modificaciones observadas en el decurso de este proceso, su idéntico destino, su común puntería, son fruto del igual origen de las ideas que se

vierten, de los sentimientos que, a través de ellas, se exteriorizan.

Ese flamante repertorio a que aludimos, cuyas obras más importantes pertenecen a la inspiración de los citados autores -y en el cual hay que incluir por la indiscutible trascendencia de su formulación rítmica *"La cumparsita"* de *Gerardo H. Matos Rodríguez* (la cual ya señalaba en sus temas una también nueva manera de tocar el tango)-, auspició por la riqueza melódica y las posibilidades cantables de muchas de sus piezas, la aparición de la letra del tango.

Esta se ajustó en sus medidas poéticas a las dimensiones, a la acentuación, al ritmo de las frases musicales. Y por sobre todas las cosas -como lo analizaremos más adelante- el clima poético que deviene el natural clima humano del tango. Cualquier poema al que se le acople música de tango, no es -necesariamente- una letra de tango.

El primer tango con letra fue *"Mi noche triste"*, versificado por *Pascual Contursi* (1916-17), sobre la página musical del pianista *Samuel Castriota*, originariamente titulada *"Lita"*.

Está escrito en lenguaje popular -y no lunfardo, como suele afirmarse- y es sin precedentes que puedan considerarse, otro de los cortes radicales establecidos entre las dos tradicionales guardias del tango: en la Guardia Vieja no hubo, efectivamente, tango cantado digno de consideración, como género.

En un hermoso medallón sobre Pascual Contursi -aún no publicado- Luis A. Sierra valora así la importancia y la gravitación de esta figura: *"Cuando Pascual Contursi aparece en el escenario del tango, su estructura cambia fundamentalmente. Da el paso trascendental, rectificando su línea primitiva de danza canallesca. ¿Y cuál es la influencia que decide esa transformación? La payada. Sin duda alguna, hay en Contursi raigambre de payador. Ya Villoldo, guitarrero y cantor, quiso darle versos al tango, pero le puso letra de cuplé a 'La morocha' de Saborido. Y el mismo Contursi fue payador. La payada y el tango están hermanados en su auténtica expresión de pueblo"*.



*"Mi noche triste"* fue estrenado en el teatro "Esmeralda" (hoy "Maipo") por Carlos Gardel y ampliamente difundido luego por la actriz Manolita Poli en el sainete *"Los dientes del perro"*.

## *El cantor de tangos: Gardel*

Acaso uno de los acontecimientos de mayor trascendencia dentro de este conjunto de modificaciones que -a vuelo de pájaro- aquí se reseñan, haya sido la aparición de *Carlos Gardel*.

A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas -que en materia de canto- se han de adoptar para esa especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada -desde sus primeras intervenciones como solista-, el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes cuarenta años después de su primicia creativa.

De más está decir, que todos esos elementos que Gardel jugaba en su inconfundible estilo para cantar el tango, fueron tomados espontáneamente a través de su típica personalidad -mezcla de pícaro y de compadre- de la más pura forja de actitudes populares.

A su influjo fueron surgiendo otros cantantes, algunos francamente distanciados de su modalidad como *Ignacio Corsini* y *Agustín Magaldi*. Pero estos temperamentos interpreta-

tivos no tuvieron eco: *la verdadera tradición de tango cantado es netamente gardeliana.* Los grandes cantores solistas que le siguieron, como *Charlo*, sintieron poderosamente la casi inevitable gravitación de sus maneras.

El cantor de orquesta, o vocalista, surgió por imperio de esa gravitación y los mejores nombres que han ilustrado esta modalidad -*Rodríguez Lesende, Ray, Berón, Fiorentino, Marino, Rivero*- y aun al amparo de sus propias modalidades, han tenido todos, caracteres de estilo que los asocian al *"El mago"*.

Las intérpretes femeninas engarzan -sin excepción- sus modalidades, en la creación de cuatro artistas cuya aparición se registra, también, poco después de 1920: *Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Libertad Lamarque* y *Mercedes Simone.*

## *Papel del estudio musical y de la evolución técnica en la transformación del tango*

Otros de los factores que obraron capitalmente en la transformación, y cuya gravitación en el proceso histórico del tango determina -en buena parte- el deslinde de las Guardias, tiene que ver en partes iguales, porque se interrelacionan y se influyen mutuamente, con la técnica y la estética instrumental.

Tanto el músico necesitó capacitarse técnicamente para que le fuera factible demostrar una manera propia de sentir su música, como el desarrollo natural, la aspiración espontánea de perfeccionamiento, la libre competencia profesional y la enseñanza metodizada aceitaron y echaron a andar los resortes expresionales.

Al pie de la edición papel de uno de sus tangos, *"Lo que está bien está bien"*, *Roberto Firpo*, una de las figuras de mayor



relieve de la época, consigna una advertencia que revela el interés de todos los músicos de entonces por difundir las nuevas formas musicales y promover su estudio: *"Ruego* -dice Firpo en ese párrafo- *estudiar paulatinamente y con paciencia este nuevo acompañamiento, pues él facilita con creces la ejecución de cualquier otro tango".*

El "alemán" *Arturo Bernstein* dominaba completamente el bandoneón. Aunque desde el punto de vista de la expresión fuera un típico instrumentista de la Guardia Vieja, conocía como nadie todos los secretos mecánicos de su instrumento, al extremo asombroso de reconocer los sonidos de la escala cromática "abriendo" o "cerrando" el fuelle, en canto y bajos. Afortunadamente, se abocó a la enseñanza del bandoneón, trazando los lineamientos generales con que *Carlos Marcucci*, años después, escribiría su magnífico -acaso no superado- método de estudio.

A su vez, un hombre de la jerarquía docente de *Vicente Scaramuzza*, se convertía en maestro de quienes serían, con el correr del tiempo, varios de los más grandes pianistas del tango. Entre ellos *Osvaldo Pugliese, Lucio Demare* y *Orlando Goñi.*

En otras palabras: aquel nuevo repertorio de los Cobián, Delfino, Arolas, Bardi, Martínez, etc., que no encontraba acomodo en los tríos y cuartetos de la Guardia Vieja, tuvo su contraparte interpretativa, en el aspecto instrumental, en lo que es una de las instituciones de mayor volumen e importancia en el cuadro de la estética tanguera: la *"Orquesta Típica"*.

## La *"Orquesta Típica"*

La *"Orquesta Típica"* surge, en sus primeras manifestaciones entre 1915 y 1920, como consecuencia del desarrollo ejercitado sobre la planta instrumental del trío compuesto por *bandoneón, piano* y *violín.* Desarrollo obrado en dos sentidos. Horizontal primero, por la multiplicación de las unidades instrumentales. Vertical luego, cuando la unidad instrumental deja de volcarse caóticamente en el conjunto, toma conciencia de su ubicación, de su alcance, de su aportación y de su destino dentro de la trama orquestal.

La primera no es importante: sólo se opera en los primeros años de la *Orquesta Típica,* cuando ésta se ve obligada a multiplicarse en procura de mayor volumen sonoro para seguir la creciente curva de los auditorios: al tango se le fueron brindando -el negocio era brillante-, más y más amplios locales en una época donde el artificio de los equipos electrónicos de amplificación no contaba.

En cambio, la segunda, configura una de las mejores y más trascendentes cartas en la transformación de nuestra música popular. El rol protagónico de ese acontecimiento capital es servido por un joven de la más nueva promoción de músicos del tango: *Julio De Caro.* Tiene apenas 18 años cuando una circunstancia fortuita lo convierte en primer violín de la orquesta de *Eduardo Arolas.* Integra luego el conjunto de *Osvaldo Fresedo,* de reciente aparición, culminando la etapa inicial de su carrera junto a *Juan Carlos Cobián.*

De la misma manera que Arolas no había conseguido conjugar en el aspecto interpretativo con su orquesta y su bandoneón aquella nueva línea tan poderosamente externada en sus obras, Juan Carlos Cobián tampoco había logrado cuajar su caudalosa inventiva de compositor avezado e imaginativo, en los seis instrumentos de su conjunto. Sus obras eran altamente comunicativas, personales, originalísimas; su orquesta, sin embargo, no conseguía entrañar y exponer esa belleza por un lado, de la efervescente anarquía, de la desordenada vitalidad de la Guardia Vieja, porque ya quería decir las cosas de otra manera. Pero tampoco había podido plasmar la nueva articulación de los instrumentos conque debía servirse esa nueva modalidad.



Cobián está un poco con un pie en cada Guardia; su conjunto tiene las características inhospitalarias del intérprete de transición: el lavado, gris, sin vida.

Cuando el inimitable autor de *"La casita de mis viejos"* emprende el primero de sus mil viajes de errante artista, *Julio De Caro* toma la dirección de su sexteto. Ingresa su hermano Francisco como pianista y debutan a fines de 1923. El verdadero rendimiento de ese sexteto en todas sus posibilidades de enriquecimiento, de progreso musical, de estabilización rítmica para el tango queda a su cargo. La duplicación de violines y bandoneones, la feliz incorporación del contrabajo como instrumento de ritmo y de fondo, cobran ahora un sentido real y ofrecen un magnífico campo para la evolución armónica del tango.

En otras palabras, cuando *Julio De Caro* aparece en escena, el tango tiene un amplio repertorio cuyas obras comportan por su forma, por su contenido, por su intención, un distinto orden de cosas. Son netamente rioplatenses, nada le deben a nadie. Tiene el tango además, la combinación de instrumentos que resuelve satisfactoriamente la planta de su *Orquesta Típica.* Pero, por contraste, hay una tremenda desproporción entre la calidad propia de las obras y el modo como con interpretadas.

*Julio De Caro* enciende en la *Orquesta Típica* esa luz de contexto local, esa independencia musicológica y mental que

Carlitos Gardel ha dado a sus formas cantables, que *Pedro Maffia* ha otorgado al bandoneón, que pascual Contursi ha entrañado a sus letras, que *Agustín Bardi, Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián* han insuflado en sus textos musicales. Tal, la contribución de *Julio De Caro* al tango.

Vale la pena –a pesar de la índole rigurosamente panorámica de este enfoque– detenerse en la época decarista y bordarla con el lujo de detalles con que ella centelleó sobre el crepúsculo de la Vieja Guardia, iluminando, contagiosamente una nueva aura en el país del tango. Y registrar con algunos nombres –que son hijos de su creación– cómo esa luz se propagó, y se propaga vigorosamente sobre la Nueva Guardia.

La integración de su sexteto es promisoria: reúne bajo la vocación conductora de su violín uno de los más calificados puñados de virtuosos que, dentro de su época, se pueda escoger.

El elemental trabajo de "tono y dominante" que es recurso característico de los pianistas de la Guardia Vieja, es abandonado y suplido por el primicial acompañamiento armonizado: *los "rellenos", los puentes, los adornos, los revolucionarios solos en acordes,* tal como son concebidos por *Francisco De Caro* preludian y echan base, anticipan la formidable carrera del instrumento conductor por excelencia, que ha de corresponder al piano en la trama de la Orquesta Típica. La novedosa aportación de este intérprete se prolongará, beneficiosamente en muchos pianistas que se erigen en continuadores de su estilo: *Osvaldo Pugliese, Armando Federico, Héctor Grané, Eduardo Scalise, Armando Baliotti, Oscar Napolitano, José Pascual Orlando Goñi, Héctor Stamponi, Horacio Salgán, Osvaldo Manzi Jaime Gosis, Julio Medovoy, Osmar Maderna, Carlos Figari, Atilio Stampone, Osvaldo Tarantino,* que se me ocurre son –en una nómina tan escueta como verídica y entre muchos notables ejecutantes– sus más avezados discípulos hasta hoy.



Tres o cuatro voces en los bandoneones configuran entonces una proeza técnica acaso inferior a lo que *Pedro Maffia* aporta en materia de sonido, de ideas armónicas *enteramente bandoneonísticas*. Las *variaciones* –fraseadas y corridas–, *los solos fraseados, los solos "a capella"*, los admirables *"dibujos"* que traza con la más sorprendente soltura y dice con delicado *cachet*, eclipsan definitivamente la "aflautada", intuitiva, precaria producción bandoneonística de la Guardia Vieja.

En la abierta veta de su invención se inscriben, iniciando el diálogo de los estilos, los nombres de mayor gravitación e importancia creativa: *Enrique Pollet, Luis Petrucelli, Minotto Di Cicco, Carlos Marcucci, Pedro Laurenz, Ciriaco Ortiz, Armando Blasco, Federico Scorticati, Héctor Artola, Alfredo De Franco, Miguel Jurado, Aníbal Troilo, Jorge Fernández, Antonio Ríos, Julio Ahumada, Máximo Mori, Mario Demarco, Osvaldo Ruggiero, Astor Piazolla, Leopoldo Federico, Julián Plaza,* quienes se agrupan según sus personales modalidades en las distintas tendencias temperamentales que ha prohijado el bandoneón en los últimos cuarenta años.

Inestimable trascendencia tuvo la inclusión del contrabajo en la concepción instrumental del sexteto decareano, afirmando el ensamble del grupo, consolidando la fisonomía de su ritmo, dándole un fondo protector. *Leopoldo Thompson*, cuya prematura desaparición, en 1925, privó al género de su más ducho e inspirado contrabajista, fue el introductor de este instrumento en la música popular rioplatense. A la inventiva del "negro" Thompson, adeuda el tango, entre otros efectos de permanente empleo y segura cepa tanguista, su intenso *compás "canyengue"* y el inicio de una pléyade de contrabajistas que han figurado invariablemente –siempre con algo de aquel inteligente precursor– en todos los organismos instrumentales de la Guardia Nueva: *Luis Bernstein, Olindo Sínibaldi, Hugo Baralis* (padre), *Humberto Costanzo, Enrique* y *Adolfo Krauss,*

*Angel* y *Alfredo Corleto, Vicente Sciarreta, Pedro Caraciolo, Hamlet Greco, Aniceto Rossi, Enrique Díaz, Rafael Del Bagno, Rafael Ferro* y *Juan Antonio Vasallo,* entre otros.

Y por fin, las inéditas armonías -los temas de contrapunto, las contramelodías y el inconfundible *"portamento" violinístico* de *Julio De Caro,* ideado todo en una forja del más puro contenido tanguero, haciendo *pendant* y creando una escuela de violines distinta de la de *Elvino Vardaro* -el más completo intérprete del tango sin distinción de instrumentos-, pero paralela en su aspiración y su inconfundible expresión, del contenido musical condigno de su representativo valor humano. Ambas tendencias amparan y tutelan la aparición de nombres que, como *José Nieso, Eugenio Nóbile, Antonio Rodio, Roberto Guisado, Antonio Rossi, Raúl Kaplún, Alfredo Gobbi, Hugo Baralis* (h.), *David J. Díaz, Enrique Camerano, Enrique M Francini* y *Simón Bajour,* entre otros muchos configuran en sucinto examen de nombres el testimonio de la verdadera tradición violinística que se ha dado dentro del tango.



# V

# Los estilos interpretativos

Recapitulando: las fuentes de donde arranca el desarrollo musical del tango en su faz instrumental deben buscarse en Julio De Caro. Pero es de suma importancia señalar a la vez, el indiscutible valor que debemos atribuir a otras modalidades trascendidas en otros aspectos de la vida del tango.

Paralelamente a la tarea desplegada por De Caro y movido por idénticas inquietudes de evolución musical, define *Osvaldo Fresedo* su peculiar estilo, esencialmente melódico y jugado sobre recursos acaso antinómicos a los empleados por De Caro: aquello que es vivacidad expresional, en Fresedo se torna placidez. La "rascada" compadre que en el violín de Julio evoca dejos del andar caviloso y provocativo del compadrito, es aplomada postura en las versiones impecables de la orquesta del autor de *"Aromas"*; tiene Fresedo excepcional intuición para conducir, hasta lo exquisito, las posibilidades y las riquezas del matiz. Lo que son anticipaciones y "rubatos" en De Caro, es riguroso respeto del "tempo" musical en Fresedo.

Pero, tal vez, por la razón de esos mismos elementos que constituyen la clave de su estilo, sea éste más cerrado en sí mismo y proyecte en menor grado su luz hacia otros intérpre-

tes. Dicho esto a pesar de los importantes desprendimientos que significaron las modalidades de *Carlos Di Sarli* y *Miguel Caló* desenvueltas sobre las normas instauradas por Fresedo.

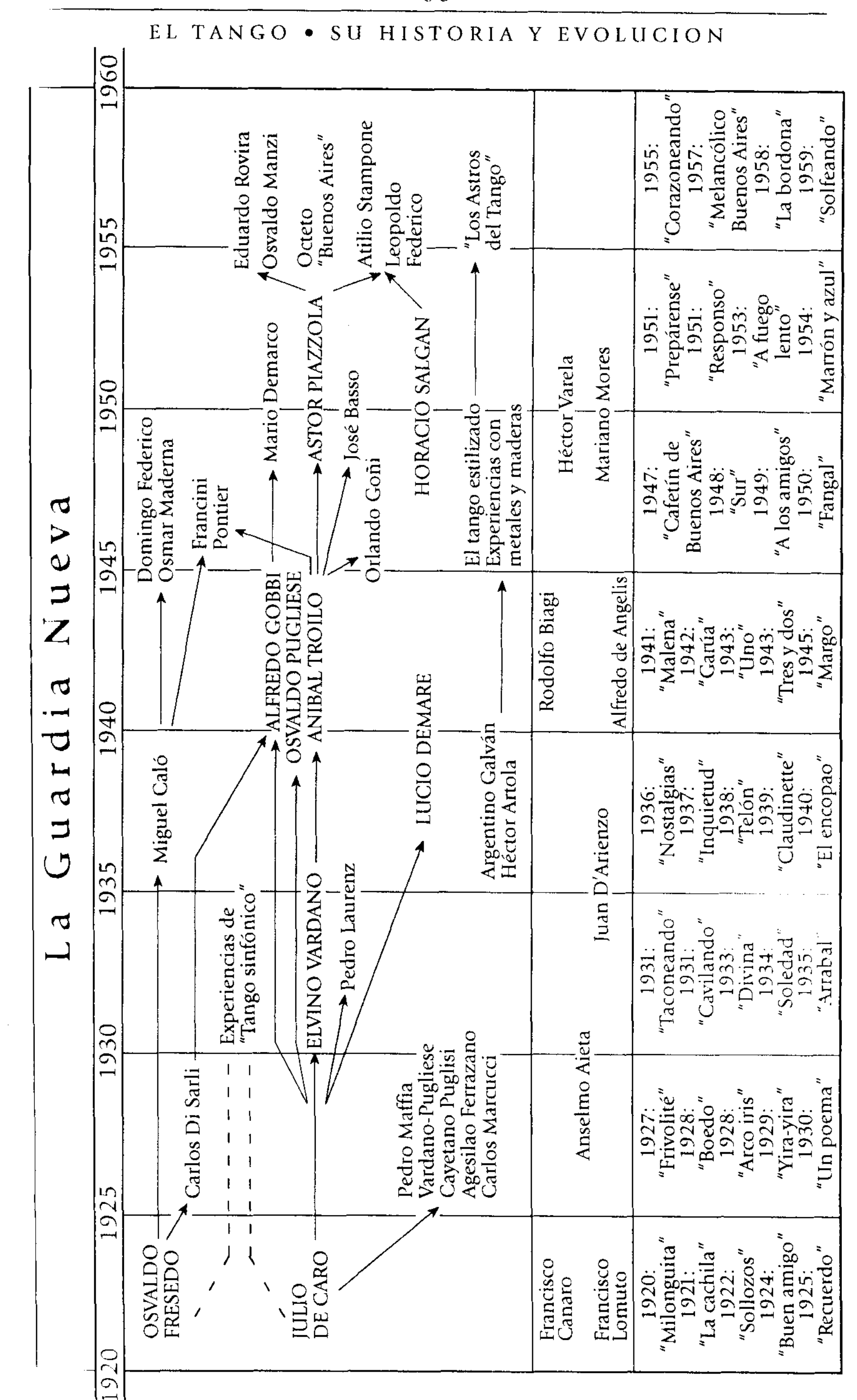
Por ello, haciendo un balance de estas escuelas fundadoras, resulta que el tango de *Julio De Caro* está más sujeto a las vicisitudes de la vida ciudadana que el de *Osvaldo Fresedo*, más estereotipado y abstracto como imagen de la cosa rioplatense. Ambos configuran, promediando la tercera década del siglo, la primera plana de las tendencias evolucionistas.

Juntamente con sus modalidades, coexisten otros temperamentos interpretativos, éstos de corte netamente conservador en su espíritu y en su exteriorización formal. Y de ese contraste histórico, por primera vez dentro del cuadro que inscribe los nombres de los directores de tango, surgen dos corrientes francamente antagónicas. Corrientes cuyo sostenido enfrentamiento enciende de pique las más enconadas polémicas. La clara diferenciación de estilos que se inicia al asentarse el tango como materia musical emancipada y propia de los pueblos del Plata, nos pone ante un fenómeno absolutamente inexistente en el cerrado ciclo de la Guardia Vieja. Inédito en la órbita del tango: la distinción de modalidades interpretativas en dos cauces, el uno quietista y aun regresivo, el otro abiertamente evolucionista.

Con el transcurso del tiempo, la franca oposición de los criterios sustentados por ambos bandos, ahonda el diferendo y abre inconciliables surcos: mientras los evolucionistas forman escuelas de interpretación, a cuya promoción se acogen los músicos de cada siguiente generación, y sus estilos se diversifican orgánicamente alimentando un árbol cuyas ramificaciones siguen brotando sin pausa, no es posible establecer esa continuidad entre las orquestas sin evolución.

Tal es el fenómeno que se constata en los cuarenta años





que forman ya, la Guardia Nueva. Fenómeno que puede identificarse claramente, con sus dos situaciones estéticas en el cuadro adjunto: un gran tronco central que arranca de *Julio De Caro*. Otro proceso lateral iniciado con *Osvaldo Fresedo*. Luego, de izquierda a derecha, recorriendo las cuatro décadas del período, sus continuaciones, sus desprendimientos y desenlaces ubicados, cronológicamente con las fechas de irrupción o de asentamiento de los estilos de cada intérprete en la liza tanguista, hasta alcanzar la época moderna.

En la parte inferior del cuadro, colocamos también con arreglo a ese criterio, las orquestas de la otra tendencia.

Ajustando, pues, la referencia a la enumeración de los artistas más importantes de ambas corrientes, será conveniente reseñar a vuelo de pájaro las orquestas más representativas, espigando apenas, por supuesto, este tema:

1922 – *SEXTETO OSVALDO FRESEDO: Osvaldo Fresedo* y *Alberto Rodríguez* (bandoneones), *Adolfo Muzzi* y *José Koller* (violines), *José María Rizzuti* (piano) y *Humberto Costanzo* (bajo).

1923 - *SEXTETO JULIO DE CARO: Pedro Maffia* y *Luis Petrucelli* (bandoneones), *Julio* y *Emilio De Caro* (violines), *Francisco De Caro* (piano), *Leopoldo Thompson* (bajo).

1925 – *ORQUESTA FRANCISCO CANARO: Carlos Marcucci* y *Juan Canaro* (bandoneones), *Francisco Canaro* y *Agesilao Ferrazzano* (violines), *Fioravanti Di Cicco* (piano), *Rafael Canaro* (bajo), *Romualdo Lomoro* (batería).

1926 – *SEXTETO PEDRO MAFFIA: Pedro Maffia* y *Alfredo De Franco* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Emilio Puglisi* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano) y *Francisco De Lorenzo* (bajo).



1926 – *SEXTETO CARLOS DI SARLI: Juan Otero* y *Tito Landó* (bandoneones), *José D. Pécora* y *Héctor Lefalle* (violines), *Carlos Di Sarli* (piano), *Capurro* (bajo).

1927 – *SEXTETO ANSELMO AIETA: Anselmo Aieta* y *José Navarro* (bandoneones), *Juan D'Arienzo* y *Juan Cuervo* (violines), *Luis Visca* (piano), *Alfredo Corleto* (bajo).

1927 – *SEXTETO CAYETANO PUGLISI: Federico Scorticati* y *Pascual Storti* (bandoneones), *Cayetano Puglisi* y *Mauricio Miseritzky* (violines), *Armando Federico* (piano), *Juan Puglisi* (bajo).

1929 – *SEXTETO VARDARO-PUGLIESE: Alfredo De Franco* y *Eladio Blanco* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Carlos Campanone* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Alfredo Corleto* (bajo).

1933 – *SEXTETO ELVINO VARDARO: Aníbal Troilo* y *Jorge Fernández* (bandoneones), *Elvino Vardaro* y *Hugo Baralis* (h.) (violines), *José Pascual* (piano), *Pedro Caraciolo* (bajo).

1934 – *ORQUESTA PEDRO LAURENZ: Pedro Laurenz, Armando* y *Alejandro Blasco* (bandoneones), *José Nieso* y *Sammy Friedentahl* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Vicente Sciarreta* (bajo).

1935 – *ORQUESTA JUAN D'ARIENZO: Domingo Moro, Juan José Visciglio* y *Faustino Taboada* (bandoneones), *Alfredo Mazzeo, Domingo Mancuso* y *Francisco Mancini* (violines), *Rodolfo Biaggi* (piano) y *Rodolfo Duclós* (contrabajo).

1940 – *ORQUESTA ANIBAL TROILO: Aníbal Troilo, Juan M. Rodríguez, Astor Piazzolla, Eduardo Marino* y *Marcos Troilo* (bandoneones), *David J. Díaz, Rei-*

*naldo Nichele, Pedro Sapochnik* y *Hugo Baralis* (violines), *Orlando Goñi* (piano), *Enrique Díaz* (bajo), *Francisco Fiorentino* (vocalista).

1940 – *ORQUESTA OSVALDO PUGLIESE: Enrique Alessio, Osvaldo Ruggiero, Antonio Roscini y Luis Bonnat* (bandoneones), *Enrique Camerano, Julio Carrasco* y *Jaime Tursky* (violines), *Osvaldo Pugliese* (piano), *Aniceto Rossi* (bajo), *Roberto Chanel* (vocalista).

1942 – *ORQUESTA MIGUEL CALO: Armando Pontier, Carlos Lázzari, José Cambareri, Eduardo Rovira* y *Felipe Ricciardi* (bandoneones), *Enrique M. Francini, Aquiles Aguilar, Mario Lalli* y *Angel Bodas* (violines), *Osmar Maderna* (piano), *Armando Calo* (contrabajo), *Raúl Berón* y *Raúl Iriarte* (vocalistas)

1942 – *ORQUESTA ALFREDO GOBBI: Edelmiro D'Amario, Mario Demarco* y *Deolindo Casaux* (bandoneones), *Alfredo Gobbi, Bernardo Germino* y *Antonio Blanco* (violines), *Juan Olivero Pró* (piano), *Juan José Fantín* (contrabajo), *Pablo Lozano* y *Walter Cabral* (vocalistas).

1952 – *ORQUESTA HORACIO SALGAN: Leopoldo Federico, Abelardo Alfonsín, Roberto Díaz, Antonio Scelza* (bandoneones), *Víctor Felice, Angel Bodas, Pedro Desrets, Alberto Del Mónaco, Ramón Coronel* (violines), *Victorio Casagrande* (viola), *Miguel Ariz* (cello), *Horacio Salgán* (piano), *Angel Allegre* (bajo), *Horacio Deval* y *Angel Díaz* (vocalistas)

1955 – *ORQUESTA ASTOR PIAZZOLLA: Elvino Vardaro, José Nieso, Alberto Del Bagno, Aquiles Aguilar, Domingo Varela Conte, Lázaro Becker, Domingo Mancuso* y *José Votti* (violines), *Simón Zlotnik* y *Mario Lalli* (violas), *José Bragato* (cello), *Hamlet Greco* (contrabajo), *Jaime Gosis* (piano), *Eva Goldeschtein* (arpa), *Jorge Sobral* (vocalista), *Astor Piazzolla* (bandoneón solista).



1956 – *OCTETO "BUENOS AIRES": Astor Piazzolla* y *Leopoldo Federico* (bandoneones), *Enrique M. Francini* y *Hugo Baralis* (violines), *José Bragato* (cello), *Atilio Stampone* (piano), *Horacio Malvicino* (guitarra eléctrica), *Juan A. Vasallo* (bajo).

1958 – *SEPTIMINO "LOS ASTROS DEL TANGO": Julio Ahumada* (bandoneón), *Elvino Vardaro* y *Enrique M. Francini* (violines), *Mario Lalli* (viola), *José Bragato* (cello), *Jaime Gosis* (piano), *Rafael Del Bagno* (contrabajo).

Esta breve nómina de conjuntos no trasunta la complejidad de un proceso superabundante de nombres y modalidades, pero sí revela las orquestas de mayor trascendencia y muestra –con el decurso de los años– la aparición de las sucesivas generaciones que fueron congregándose en torno al tango. Permite, rescatar, además, una ancha visión de las modificaciones establecidas en la composición de la *Orquesta Típica* a partir de su primitiva planta instrumental, pasando por el sexteto hasta llegar a las modernas orquestas.

Diversos instrumentos fueron incorporados a la misma en las distintas etapas de su desarrollo, unos con carácter meramente experimental, otros en forma permanente, pero en determinados conjuntos, tal como arpa y vibrafón en *Fresedo*, guitarra eléctrica en el Octeto "Buenos Aires". El violoncello fue empleado por primera vez en el pequeño conjunto de *Eduardo Arolas* hacia 1917, tocado por el "alemán" *Fritz*. Luego lo incorporaron a sus orquestas *Roberto Firpo* y *Pedro Maffia*, en esta última ejecutado por *Nerón Ferrazzano. Osvaldo Fresedo,*

en 1942 *Aníbal Troilo*, y de allí en adelante casi todas las orquestas de la tendencia evolucionista, completaron su cuerda con viola y cello, dándoles, incluso, papeles solistas.

## *El rol jugado por la orquestación*

El valor de los acuerdos previos, de las normas de ejecución admitidas en tácitos y comunes convenios por todos los músicos del tango, instauraron desde 1920 en adelante y en forma por demás creciente y caudalosa la preceptiva estética donde bebe, como de una fuente levantada sobre comunitarias ideas, la singular elocución de cada orquesta.

Tales ordenamientos concluyeron por encontrar su definitivo equilibrio con el ajuste que al organismo instrumental de la *Orquesta Típica* proveyó la *orquestación*. En otras palabras, antes de la sistematización de esta especialidad y previamente a su concreta aparición como norma para todos los conjuntos, se la ejercitaba empíricamente. En las partes de piano que se distribuían a cada componente del conjunto se marcaban las voces, las soluciones armónicas, en fin, el trabajo que entraba en la órbita de cada instrumento: no fue otro el régimen empleado, y por casi diez años, entre los músicos de *Julio De Caro* y los conjuntos de su escuela.

La incorporación del *orquestador profesional*, pues, a la plana mayor de los músicos del tango, obedeció estrictamente a una situación comprometida por propio temperamento de la música popular rioplatense. No configuró, de manera alguna, un agregado gratuito o superfluo. Por ello mismo los nombres de *Mario Maurano, Héctor M. Artola* y *Argentino Galván* que se asocian a sus etapas iniciales allá por 1932 y en adelante recogen en su anónimo pionerismo la esforzada, sacrificada tarea de atender las circunstancias de este auspicioso adelanto técnico.



Como bien lo ha dicho *Luis A. Sierra* en un jugoso ensayo a propósito de la personalidad de ese gran artista: *"Argentino Galván llevó el tango a los atriles en forma definitiva"*. Tan es así, que aun aquellas orquestas que por convicción han abrazado la tendencia regresiva se sirven de la orquestación, del orquestador como recurso de indispensable valor para sus realizaciones.

La exhaustiva consagración de Artola y Galván cundió contagiosamente entre muchos músicos del género que se entregaron fervorosamente al estudio de tan difícil disciplina. Es así que en poco más de veinticinco años, esa infatigable inquietud se traduce en sorprendentes progresos de escritura, en la utilización de los instrumentos –incluso en el bandoneón, al que se le arrancan insospechadas posibilidades–, en los criterios armónicos tradicionales del género que fluyen torrentosamente por el nuevo cauce. El progreso no consistió, como muchos suponen, en hacer más compleja la música del tango, sino –lo que es muy distinto– en aprovechar de una mejor manera sus elementos propios. Es la diferencia que existe, por ejemplo, entre *"Boedo"* tal como lo tocaba *Julio De Caro* en 1927 y *"Boedo"* tal como el invalorable aporte de la orquestación escrita por él mismo.

*José Pascual, Ismael Spitalnik, Osvaldo Pugliese, Pascual Mamone, Horacio Salgán, Emilio Balcarce, Máximo Mori, Julián Plaza, Mario Demarco, Astor Piazzolla, Héctor Stamponi, Roberto Pansera, Julio Medovoy, Juan José Paz, Carlos García, Roberto Pérez Prechi, Leopoldo Federico*, son algunos de los muchos músicos que en dos generaciones se han abocado dentro del tango, y en distintas latitudes temperamentales, al estudio y la práctica de la orquestación.

Dicho de otra manera: el conservatorio no significó

–como un difundido y deleznable romántico criterio suele sustentarlo– un impedimento entre la calle y la música del tango. La realidad es enteramente adversa a esa suposición: en ningún músico del tango, a través de todos sus episodios, constituyó una aspiración tocar mal, sino por el contrario, las tentativas siempre estuvieron dirigidas a la propia superación. Desde la época en que *Eduardo Arolas* decidió tomar clases de solfeo, teoría y armonía con Bombich, director de la Banda de la Penitenciaria, hasta la actualidad en que un intérprete como *Elvino Vardaro*, que debutó en la orquesta de *Juan Maglio* en el año 1920, sigue estudiando hoy, 1960, con el mismo empeño de superación del día aquel en que tuvo por primera vez el violín en sus manos, a los tres años, bajo la vigilante mirada del maestro *Fioravanti Brugni*.

Por ello, nombres como los de *Bautista* y *Rubione*, maestros de tanguistas por excelencia, deben ser incluidos en este párrafo donde se da cuenta de la gravitación ejercida por los orquestadores y los músicos estudiosos en la evolución del género.

La aparición del mosaico de estilos que son propios del tango, sus desarrollos y ramificaciones así como su diversificación en dos corrientes opuestas, son hechos que pertenecen al campo histórico de la Guardia Nueva. La Guardia Vieja, tal como ha quedado indicado, no tuvo estilos capaces de ser caracterizados y, por lo tanto, diferenciados.

## *Estructura y variedades del tango*

De la misma manera que el incipiente desarrollo interpretativo de la Guardia Vieja hace imposible el distingo de sus



conjuntos por la caracterización de sus modalidades, todas muy semejantes, tampoco es factible encontrar en esa secuencia inicial las variedades compositivas que nos será dado descubrir en la Nueva Guardia.

Antes de esbozar un ligero examen de esas variedades, nos detendremos un instante para precisar algunas ideas en torno a lo que ha sido la estructura de las obras que han nutrido el repertorio del tango.

La mayoría de los tangos se desarrollan en *partes convencionales de dieciséis compases*. Las hay más breves y las encontraremos más extensas. Pero no se incluyen en un caso general: la norma es aquélla.

Muchas veces, sobre todo en tangos con letra, la parte así construida se forma por la repetición de una frase de ocho compases, en función de la repetición de la estrofa de versos.

Los tangos constan, en su gran mayoría, de dos o tres partes. Cuando tienen dos se ejecutan casi siempre así: A-B-A-B, que es uno de los tipos más frecuentes y más fáciles de ilustrar: *"Anclao en París"*, música de Barbieri y letra de Cadícamo, cantado por Carlos Gardel.

Cuando se trata de un tango de dos partes, pero sin letra, o tocado con prescindencia de la misma, el esquema de ejecución es el mismo que en el caso anterior. Se acostumbra, sin embargo, a repetir nuevamente una de las partes enriqueciéndola con *una variación o un solo fraseado de bandoneones*. Por ejemplo, *"Amurado"*, música de *Pedro Maffia* y *Pedro Laurenz*, en las realizaciones de *Osvaldo Pugliese* o *Julio De Caro* son casos característicos de este tipo de exposición exclusivamente instrumental para una obra de dos partes.

Desde 1925 en adelante, casi no se han compuesto tangos de tres partes. Constituyó ésta, empero, una modalidad muy difundida antes de esa fecha y a la tercera parte –por extensión

denominativa de otras especies– se la llamaba *"trío"*. En su realización, estas obras de tres partes quedaban, en general, así ordenadas: A-B-A-B-C- o A-B-C-A- tal este último caso es el de *"Mi noche triste"* de Castriota y Contursi en la versión de Carlos Gardel.

Se han dado, se siguen dando, otras combinaciones que no importa abundar aquí en la medida en que no han alcanzado mayor arraigo entre compositores e intérpretes.

En cambio, es interesante anotar que las *introducciones, los puentes* y *las codas* siguen siendo valores perfectamente vigentes hasta el tango de hoy.

Al transformarse el tango y aparecer la Guardia Nueva, dio éste tres variedades formales a cuyos inconmovibles cánones se han ajustado sus compositores en todas las épocas: *tango milonga, tango romanza* y *tango con letra* o *tango canción.*

Poco después de 1920, *Juan de Dios Filiberto* intentó dar forma a otra variedad, la *"canción porteña"*. Pero nació y terminó con las obras de este compositor boquense: *"El pañuelito", "La cartita", "El besito", "Caminito".*

a) *Tango-milonga.* No se trata, como frecuentemente se sostiene, de un tango tocado en forma rápida. Es una variedad desarrollada –preferentemente– *en base a temas fuertemente rítmicos.* Muchas veces tienen una parte rítmica y otra melódica. En la época decarista la rítmica solía ser la segunda, en tanto que de 1950 a esta parte, se habitúa a construir la primera con ese carácter.

Son obras totalmente inadecuadas para ser versificadas y se ejecutan, tradicionalmente, en solo de orquesta o solo instrumental, como que han sido concebidas para ser vertidas de esa manera.

Ejemplos de tango-milonga son: *"C.T.V."* de *Agustín Bardi* (1917), *"Pablo"* de *José Martínez* (1919), *"La Revancha"* de Pedro *Blanco Laurenz* (1924), *"Milonguero Viejo"* de *Carlos Di Sarli* (1926), *"Boedo"* de *Julio De Caro* (1927), *"Puro apronte"* de *Domingo Plateroti* (1930), *"Arrabal"* de *José Pascual* (1935), *"El tábano"* de *Amando Baglioti* y *César Ginzo*, *"Tres y dos"* de *Aníbal Troilo* (1943), *"Orlando Goñi"* de *Alfredo Gobbi* (1946), *"A los amigos"* de *Armando Pontier* (1949), *"Marrón y azul"* de *Astor Piazzolla* (1954), *"A fuego lento"* de *Horacio Salgán* (1954), *"Corazoneando"* de *Osvaldo Pugliese* (1956), *"La bordona"* de *Emilio Balcarce* (1958), *"Solfeando"* de *Mario Demarco* (1959), acopiando títulos y autores de distintas épocas, e incluyendo varias de las más importantes obras de corte moderno.



b) *Tango romanza.* Compuesto sobre *temas melódicos por cuya complejidad armónica no se prestan para ser cantados.* Constituyó una variedad cuyo apogeo se registra en la época decarista. *"Noche de amor"* (1924) de *Fernando Franco*, *"Flores negras"* (1927) de *Francisco De Caro* –compositor eximio de privilegiado talento musical–, *"Arco Iris"* (1927) de *Sebastián Piana* y *Pedro Maffia*, *"Frivolité"* (1927) de *Enrique Delfino*, *"Musette"* (1929) de *Lucio Demare*, *"Mi paloma"* (1932) de *Alfredo Gobbi*, comportan hermosos ejemplos de esta variedad.

c) *Tango canción o tango con letra.* Se caracteriza por sus *temas melódicos simples y cantables.* No hay norma establecida ni costumbre admitida en cuanto a cuál de sus elementos se hace primero. Las letras se construyen siguiendo la regla establecida para la música, en dos partes. Como la norma de ejecución A-B-A-B, es repetir las partes, los letristas, en general, escriben un texto diferente para la reiteración de la primera parte, repitiéndose el "estribillo", "refrán" o segunda parte por dos veces con el mismo texto. Son ejemplos de este tipo *"Adiós*

*muchachos"* de *Julio Sanders* y *César F. Vedani*, *"Malena"* de *Lucio Demare* y *Homero Manzi*, *"Sur"* de *Aníbal Troilo* y *Homero Manzi*. *"Noches de Colón"* de *Raúl de los Hoyos* y *Roberto L. Cayol*, aporta el caso de texto distinto para la repetición del estribillo. Y finalmente, tangos de tres partes con letra son: *"De vuelta al bulín"* de *José Martínez* y *Pascual Contursi*, *"Tierrita"* de *Agustín Bardi* y *Jesús Fernández Blanco*, *"Aromas"* de *Osvaldo* y *Emilio Fresedo*.

Grandes cultores ha concitado esta variedad. Tras la producción fundadora de los Juan Carlos Cobián, los Enrique Delfino, los Agustín Bardi, etc., surgen, incorporados al período decarista y a las nuevas normas de compositores de tangos, melodistas de la inventiva de *Lucio Demare (*"Dandy"*, *"Malena"*, *"Mañana zarpa un barco"*, *"Hermana"*), *Anselmo Aieta* (*"Tus besos fueron míos"*, *"Suerte loca"*, *"Mariposita"*, *"Entre sueños"*), *Carlos Gardel* (*"Volver"*, *"Amargura"*, *"Soledad"*), el "negro" *Joaquín Mauricio Mora*, autor de varios de los tangos más hermosos que se hayan escrito (*"Divina"*, *"En las sombras"*, *"Frío"*, *"Más allá"*), *Aníbal Troilo* (*"Y no puede ser"*, *"María"*, *"Barrio de tango"*, *"Sur"*), *Mariano Mores* (*"Cuartito azul"*, *"Uno"*, *"Cafetín de Buenos Aires"*), *Charlo* (*"Ave* de paso*"*, *"Horizontes"*, *"Fueye"*).



# VI

# La literatura del tango

No menor profusión de nombres y estilos han transitado por el nocherniego mundillo de las letras de tangos, respecto a la múltiple gama de posibilidades revisada en su proceso musicológico.

No cabe aquí detenerse en un minucioso estudio. Sin embargo, será necesario proceder a una breve recapitulación de esos letristas y esas tendencias en la medida en que la letra argumentada es uno de los hechos de mayor importancia dentro de los lindes de la Guardia Nueva.

La letra de tango no es simplemente un poema: está ideada para ser cantada y no dicha, y no pocas veces se escribe sobre las frases musicales. De manera que su estructura, sus medidas, el ritmo que la sujeta, la acentuación que le da escala, el clima donde respira, dimanan de la música del tango, de la atmósfera del tango, del espíritu del tango. En otras palabras: hay, y no pocas, letras muy buenas y muy logradas como tales, que disociadas de su música se distorsionan, se empobrecen, marchitan.

La heterogénea composición humana de nuestras ciudades está reflejada en la variedad de tonos, intenciones y lenguajes que provee la literatura del tango.